

Ut poësis pictura erit

Szkic niniejszy jest tylko i wyłącznie próbą zwrócenia uwagi na zjawiska z podwórka matki muz – pani Mnemosyne¹, a pisany jest z punktu widzenia historyka sztuki, który jest wprawdzie pokornym czytelnikiem literatury, ale w zakresie dyscypliny, zwanej dość nieładnie literaturoznawstwem, jest całkowicie laikiem i hobbystą. Wydało mi się jednak sprawą pożyteczną wskazać na rozległość naukowo niewykorzystanych obszarów.

Chodzi mi o to, w jaki sposób obraz oddziałuje na literaturę, staje się jej tłem czy wręcz tworzywem. W swym studium o emblematyce polskiej Janusz Pelc postawił na pierwszym miejscu „obraz”², natomiast historycy sztuki, organizując w 1977 sympozjum w Nieborowie, umieścili w tytule na początku „słowo”³. I sędzę, że mieli rację: to słowo było na początku nie tylko w metafizycznym sensie początku Ewangelii św. Jana, ale także od tego momentu, gdy umiejętność utrwalania go w piśmie nawarstwiła nam ogromne złoża przekazów, raz po raz świadczących o owym pierwszeństwie. To właśnie słowo rodzi obraz i stąd owe ogromne encyklopedycznie lub słownikowo ujęte kompendia, jak też szczegółowe studia ikonograficzne narastające nieustannie,

* Tekst pochodzi z: „Ruch Literacki” 1992, z. 4.

¹ Jest to oczywiście aluzja do świetnego studium: M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przekł. W. Jekiel, Warszawa 1981.

² J. Pelc, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Warszawa 1973.

³ *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982.

a narastaniu temu końca wcale jeszcze nie widać⁴. Ikonografia dała też początek rozmaitym propozycjom metodologicznym, z których ikonologia nawet w swej nazwie wyszła od tego „czytania obrazów”⁵.

Wyjaśniając sprawy oczywiste: „słowo” ma dla mnie znaczenie jako przekaz (religijny, dokumentarny czy literacki), a przekaz takowy może pobudzać, inspirować artystę do aktu nadania owemu przekazowi kształtu wizualnego. Z kolei „obraz” rozumiem bardzo szeroko: jako wszelkiego rodzaju przekaz wizualny, także więc może tu należeć dzieło architektury lub urbanistyki, a z drugiej strony wytwór tzw. rzemiosła artystycznego. Warunkiem podstawowym zaistnienia „obrazu” jest zatem nie technologia wykonania, ale to, czy posiada on jakieś wartości wynoszące go ponad zwyczajny wytwór działalności ludzkiej. Z drugiej strony w takim rozumieniu „obrazem”, który nas zainteresuje, będzie wyłącznie ten, który ma nam coś do zakomunikowania. To nie znaczy, by nie mogły istnieć „obrazy” pozbawione komunikatu treściowego (a więc dającego się zamknąć w słowach), a wyłącznie to, że w sferze mego zainteresowania w podjętym tu zakresie jest obraz przedstawiający”.

I tu dochodzimy do sprawy podstawowej, czy i w jakim zakresie istnieje odwrotna sytuacja: obrazu jako źródła dla słowa. Zanim jednak do tego przejdę, chciałbym przypomnieć, że od dawna, a co najmniej od czasu horacjańskiego postulat: „*ut pictura poësis*”⁶, obserwować można próby pojednania dwóch głównych dziedzin ludzkiej twórczości: poezji i obrazu, czyli właśnie słowa i obrazu. Jednakże – jak to z wszelką doktryną się dzieje – horacjańska podnieta nie zrodziła dojrzałych owoców. Stało się tak, ponieważ próbowano owo marzenie teoretyków ukonstytuować mechanicznie, łącząc w sposób dosłowny obie formy wyrazowe, co spowodowało narodziny emblematyki, której współczesnym odkrywcą (czy raczej rewaloryzatorem) był niewątpliwie Mario

⁴ Wybór głównych tego rodzaju kompendiów czytelnik może znaleźć w skrypcie: *Wstęp do historii sztuki. Materiały bibliograficzne*, opr. A. Małkiewicz i J.K. Ostrowski, Kraków 1989, s. 16–18.

⁵ L. Kalinowski, *Ikonologia czy ikonografia? Termin ikonologia w badaniach nad sztuką Erwina Panofsky’ego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” t. CCCII, „Prace z Historii Sztuki” 10, 1972, s. 5–33.

⁶ R.W. Lee, *Ut pictura poësis. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967 (i kilka kolejnych wydań) [przekł. polski: *Ut pictura poësis. Humanistyczna teoria malarstwa*, w: *Ut pictura poësis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006; przyp. red.].

Praz⁷, a jego „odkrycie” pociągnęło za sobą istną lawinę studiów, również polskich⁸.

Niemniej, po euforii owego ponownego odkrycia, czy raczej rewolucyjnej, przyszło (bo przyjść musiało) rozczarowanie. „Więc to tylko tyle?” – by odwołać się do reakcji stendhałowskiej Amiel na zupełnie zresztą innego typu doświadczenie. Tak – to tylko tyle. Trójczłonowy kanon budowy, gdzie warstwa słowna przeplata się z ikonyczną, musiał prowadzić (i doprowadził) do przerostu symboliki, co gorzej do takiej, która stała się symboliką dla symboliki, skąd przyszło odrzucenie emblematyki przez oświecenie za skostnienie i sformalizowanie, a przede wszystkim za grzech wobec „dobrego smaku”. Emblematyka nie została rozpowszechniona pomimo kilku dzieł wybitnych (ale albo w warstwie słownej, albo ikonicznej, raczej sporadycznie w obu naraz⁹), a sama mechaniczna zasada łączenia słowa z obrazem, pomimo wyjścia poza szklaną klatkę symboliki, na przykład ku narratywności¹⁰, nie mogła uratować gatunku. Na nic też zdała się praca Cesare Ripy, który w swej *Ikologii* skatalogował atrybuty, lepiąc z nich korowód personifikacji¹¹. Tak więc emblematyka nie przyniosła dojrziałych owoców i ukazała niemożność poszukiwań rozwiązań syntetycznych na tej drodze, zaś symbol, personifikacja i alegoria należą do zjawisk, w których w sposób zdecydowany słowo dominuje nad obrazem, zaś znak – sam przez

⁷ M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma 1964.

⁸ Tego rodzaju pracą jest cytowana w przyp. 2 książka Pelca, którą małżonka autora dopełniła cennym opracowaniem: P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI–XVIII wieku. Bibliografia*, Wrocław 1981. Swoistym „późnym wnukiem” emblematyki jest współczesny komiks: R.K. Przybylski, *Słowo i obraz w komiksie*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk (Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej, t. LVI)*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 229–243.

⁹ Zgrabne wiersze pisywali: „ojciec emblematyki” Andrea Alciati i Jacob Cats, czy – na naszym już gruncie – Zbigniew Morsztyn; zob. J. Pelc, *Zbigniew Morsztyn, arianin i poeta*, Wrocław 1966, s. 252n. Postacią szczególną na naszym gruncie był Tomasz Treter łączący umiejętności rytownicze z uprawianiem poezji nowołacińskiej (T. Chrzanowski, *Działalność artystyczna Tomasza Tretera*, Warszawa 1984 – zwłaszcza rozdziały dotyczące Tryptyku Hozjańskiego i *Theatrum vitae D. Stanisłai Hosii*).

¹⁰ T. Chrzanowski, *Emblematyka – sztuka manieryzmu czy baroku?*, w: *Sztuka baroku. Materiały sesji naukowej ku czci śp. profesorów Adama Bochnaka i Józefa Lepiarczyka*, Kraków 1991, s. 39–60.

¹¹ E. Mandowsky, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*, „La Bibliofilia” XLI, 1939; E.H. Gombrich, *Icones Symbolicae*, w: idem, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford 1978, s. 139–145.

się – obrazem jest w ograniczonej mierze. W tym kierunku – tak mi się przynajmniej wydaje – niewiele da się odkryć i ustalić w tym zakresie, jaki tu został podjęty.

Trzeba więc powrócić do samego źródła, jakim są słynne budowle czy dzieła sztuki i ich wpływ na słowo. Ale już od starożytności opisywano dzieła architektury i sztuki, czynili tak Pauzaniusz (autor pierwszego zachowanego „przewodnika po zabytkach”), Witruwiusz i Pliniusz starszy, a dwaj pierwsi starali się też czynić pomiary cenniejszych dzieł, zgodnie z prastarą doktryną, dopatrującą się piękna w odpowiednich proporcjach¹². Ta ciekawość zanika w wiekach średnich, by odrodzić się u schyłku średniowiecza, zwłaszcza zaś w renesansie, kiedy odkryto na nowo sztukę antyczną. Późnym tego przykładem, dla nas jednak szczególnie cennym, jest opis podróży Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła „Sierotki”, zredagowany po polsku, przełożony na łacinę przez Tomasa Tretera i dopiero w naszym już stuleciu odkryty na nowo w swej formie oryginalnej¹³.

A skoro już jesteśmy przy sprawach polskich, to należałoby tu wskazać na dość słabe zainteresowanie architekturą i sztuką naszych rodaków sprzed wieków. W obfitej przecież literaturze peregrynackiej autorzy odnotowują li tylko wielkość czy okazałość budowli, a gdy idzie o dzieła sztuk plastycznych to fascynują ich raczej ciekawostki niż arcydzieła, gdy zaś przytaczają nazwiska, to najczęściej błędnie. Specyficzny stosunek do sztuki wyraził poeta, stanowiący kwintesencję mentalności sarmackiej z okresu jej największego rozkwitu, Wespazjan Kochowski:

Choć nie wisi lanczoft nowy
Na mej ścienie Rubensowy,
Kunterfetów też niewiele,
I nie dzieło Dolabele,
Lecz szpalery me na ściany
Zawsze umysł niestroskany...
(Budynek)

¹² W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I: *Estetyka starożytna*, Wrocław–Kraków 1960, zwłaszcza s. 314n., 317 i 331.

¹³ T. Chrzanowski, *Działalność artystyczna...*, s. 206n. (ibidem bibliografia). O popularności dzieła świadczy liczba wydań i przekładów (na niemiecki i rosyjski): *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*. *Piśmiennictwo staropolskie*, red. R. Pollak, t. 3, Warszawa 1965, s. 153.

Nie stroskanym też umysłem spisywał diariusz Marka i Jana Sobieskich zacny Sebastian Grabowiecki. O paryskich kościołach tyle miał do odnotowania: „Kościołów rachują siedemset i kilkadziesiąt w mieście i po przedmieściach; kościół katedralny Nostre Dame barzo wielki i piękny od Anglików zmurowany”¹⁴. Sic! albo bardziej współcześnie – *no comments*.

Tymczasem budził się i rósł nurt zainteresowania otaczającą rzeczywistością. W sztuce przejawiało się to rozwijaniem i ostatecznym usamodzielnieniem malarstwa krajobrazowego, w którym architektura znaczną odgrywała rolę¹⁵. W XV wieku pojawiają się dokładne „portrety” zarówno pejzażu (Konrad Witz – *Pół ryb na jeziorze Genezaret* jest wpisany w rzeczywistość szwajcarską: pół ryb odbywa się na Jeziorze Genewskim¹⁶), jak i architektury, zwłaszcza panoram miejskich (zaginiony niestety obraz *Oblężenia Malborka* sprzed 1488 roku, niegdyś – w gdańskim Dworze Artusa¹⁷). I wreszcie pojawił się Hartmann Schedel, który w 1493 roku opublikował drukiem *Kronikę świata*, po raz pierwszy prezentującą cały zbiór panoram miast¹⁸.

Można jednak ustalić pewne cechy znamienne: historyzm i średniowiecza, i nowożytności był nader ograniczony; zarówno panorama Troi, jak i Jerozolimy jawiła się artystom jako panorama średniowiecznego miasta, najeżonego iglicowymi wieżami, a *dramatis personae* występowały w strojach typowych dla epoki, w której działał malarz.

Podobne zjawiska obserwować można w literaturze: „przewodniki” antyczne i nowożytne podają suchą faktografię, na przykład wyliczają ile budynek ma okien (tych rachub dokonywano zarówno w Escorialu, jak też w Krzyżtoporze Ossolińskich), literatura zaś, zwana piękną, nie zajmuje się scenografią wydarzeń i popełnia zabawne anachronizmy, w rodzaju owych słynnych zegarów bijących na wieżach Rzymu w epoce Juliusza Cezara (Shakespeare). Długo bowiem miał funkcjonować,

¹⁴ *Pisarze polskiego Odrodzenia o sztuce*, oprac. W. Tomkiewicz, Wrocław 1955, s. 160.

¹⁵ Literatura przedmiotu jest ogromna, chciałbym więc wskazać na jeden tylko syntetyczny szkic: J. Białostocki, *Narodziny nowożytnego krajobrazu*, w: idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 70–79.

¹⁶ W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, przekł. S. Błaut, Warszawa 1985, s. 13.

¹⁷ A.S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 połowie XV wieku*, Warszawa 1979, s. 115–120.

¹⁸ J. Guter, *Schedels Weltchronik. Werk, Autor, Wirkung*, „Antiquariat” XXII, 1972.

obok lub równolegle do czasu współczesnego artyście czy pisarzowi, czas historyczny (ze wszelkimi jego ułomnościami) oraz czas „perpetualny”, charakterystyczny dla opisu wydarzeń z Nowego Testamentu.

Tak więc w literaturze dominował albo suchy, rejestrujący opis, albo zachwyt wyrażany bardzo nieurozmaiconymi przymiotnikami. *Terribilità*, którą Vasari zastosował do dzieł Michała Anioła, była – jak się zdaje – w końcu takim tylko przymiotnikiem, o tyle „wzmocnionym”, że odwołującym się aż do uczucia grozy, no ale dla włoskiego praojca historyków sztuki ten wielki mistrz renesansu (a zarazem manieryzmu i baroku) był największym ze wspaniałych i nie sposób było jego *œuvre* skreślić zszarganymi pojęciami piękna, subtelności, potęgi czy nawet wspaniałości¹⁹. Zachwyt znajdował ujście nie tylko w przymiotnikach, ale także w dążności do tworzenia wizji architektury fantastycznej. Samuel ze Skrzypny Twardowski, gdy opisywał budowlę autentyczną – pałac Leszczyńskich – to, zgodnie z konwencją, wysypał cały worek mitologicznych skojarzeń, by następnie zachwycać się elementami wystroju, przede wszystkim bogactwem, i takie oto daje świadectwo barokowego *horror vacui*:

Te kunszty i obrazy widzieć nieskończone,
Którymi tam jaśnieją drogie ściany one,
Że nie masz i prospektu, i miejsca żadnego
Bez czego ku zabawie oczu osobnego
(*Pałac leszczyński od sławy nieśmiertelnej...*, Leszno 1643)

Tenże poeta o wiele szerzej i... konkretniej budował swe architektoniczne wizje w czysto fantastycznych opisach w *Nadobnej Paskwalinie*, podobnie czynił Morsztyn w *Historii uciesznej o zacnej królownie Banialuce* ze wschodniej krainy, a nawet jeszcze Elżbieta Drużbacka w *Fabule o Xiążęciu Adolfie, dziedzicu Roxolanii*:

Gdzie ma być kamień, tam Dyjament siedzi,
Szmaragd z Rubinem w tafle układane,
Nie widać nigdzie żelaza ni miedzi:
Wszystko na szczerym złocie osadzane;
Topaz, Ametyst, Chryzolit z Szafirem,
Perły w białości kontrują z Papierem.

¹⁹ J. Białostocki, *Terribilità*, w: idem, *Refleksje...*, s. 122–128.

Można tylko domniemywać, że na pisarzy tamtej epoki bardziej niż konkretne budowle czy zawarte w nich „kunszty” oddziaływała owa pozorująca wspaniałość sztuka efemeryczna, sztuka uroczystości związanych z dodatkowymi atrakcjami (np. ogni sztucznych), a więc architektura okazjonalna²⁰. Z drugiej strony w świadomości (czy w podświadomości) pisarza musiała narastać wiedza o owej nad-iluzji, którą do apogeum doprowadziła sztuka późnego baroku, tworząc „dzieło integralne”²¹.

A jednak człowiek tamtej epoki nie pozostawał obojętny na wspaniałość dzieła sztuki i zbędne będzie tu powoływanie się na opata Sugera, Villona i tylu innych. Chciałbym się jedynie posłużyć polskim, ale jakże znamionym przykładem. Młodziutki Kasper Twardowski²² zadebiutował zbiorem erotyków: *Lekcje Kupidynowe* (Kraków 1617). Miał pecha. O sto lat wcześniej ówczesny biskup krakowski, Andrzej Krzycki, tak potrafił świntuszyć (tyle że po łacinie), że w porównaniu z jego sprośnościami wiersze Kaspra zdają się dziś wierszykami dla dzieci. Ale w tym czasie zasiadał na biskupstwie krakowskim srogi potrydencki biskup Marcin Szyszkowski, który kazał nakład zniszczyć, debiutantowi udzielił surowej admonicji i polecił opiece jednego z krakowskich bractw. I już w następnym roku ukazał się kolejny zbiór wierszy Kaspra Twardowskiego, nabożna *Łódź młodzi z nawałności do brzegu płynąca*, we wstępie zaś poeta zamieszcza opis i komentarz do wydarczenia z *Lekcjami*, z którego chyba warto przytoczyć ustęp, dotyczący oratorium bractwa, mieszczącego się w kościele św. św. Piotra i Pawła w Krakowie.

²⁰ Na to rozmiłowanie w splendorach (przy równoczesnym stałym utyskiwaniu na rozrzutność) wskazywali liczni autorzy. Ostatnio A. Vincenz w opracowanej przez siebie antologii: *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej* (Biblioteka Narodowa S. I, nr 259), Wrocław 1989, wprowadził cały osobny rozdział: *Splendory, klejnoty, pompa światowa* – zob. wstęp s. LIV–LX i antologia s. 5–33. O architekturze okazjonalnej zob. J.A. Chrościcki, *Architektura okazjonalna XVI–XVIII wieku w Polsce*, w: *Treści dzieła sztuki*, Warszawa 1969, s. 215–234, a o dekoracjach pogrzebowych: idem, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1914.

²¹ H. Sedlmayr, *Das Gesamtkunstwerk der Régence und des Rokoko*, w: idem, *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, t. II, Wien 1960, s. 188n.

²² L. Kamykowski, *Kasper Twardowski. Studium z epoki baroku*, Rozprawy Polskiej Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny, t. 65, Kraków 1939.

Mysłiciem poczał, jakby za głupie płochości młodego dowcipu pokutować i słuszne owoce pokuty Panu przynosić. Nie dało mi się lepiej, tako tymże sposobem, którym się osobiwie Boga obrażało, pokutę czynić, i dobremi rytмами, złe wetować. W których zamysłach mych będącemu, niemało mi materiej do tego dodała Kaplica abo Oratorium Waszmościów y z ozdobami swymi: które tak są dobrze sposobione, że trudno rozsądzić, jeśli więcej i barziej ochędośtwu miejsca Świętego służą, czyli patrzącym do wszelkiego nabożeństwa, postępku w cnotach, ohydy grzechów, zakochania się w bojaźni Bożej są okazją i pobudką: czego sam na sobie doznał, gdym to Oratorium różnymi z pośrzedku Waszmościów moich wielce Mćiwych Panów, do dobrego mnie wiodących, nawiedzał i pilno ozdoby jego rozważa²³.

Zmiana i to radykalna zaczyna się dokonywać w XVIII wieku, zwłaszcza w drugiej jego połowie, kiedy w nurtach oświeceniowych, sentymentalnych i protoromantycznych, pojawia się nowe spojrzenie na dzieło sztuki. Z jednej więc strony Anglicy, lansując model *voyage pittoresque* nobilitują opis dotychczas „przewodnikowy” i nadają mu wymiar dzieła literackiego²⁴, to z kolei zaprowadzi poetów i romansopisarzy do romantycznych uniesień, czy to odnoszących się do dzieł autentycznych (zamek Chillon u Byrona), czy do zmyślonych zamczysk powieści gotyckiej (Horacy Walpole, autor romansu *Zamczysko w Otranto*, był promotorem neogotyku w Anglii, pierwszy stosował średniowieczne motywy w swej rezydencji w Strawberry Hills²⁵). W ślad za zagranicznymi i nasi literaci romantyczni rzucili się na eksploatowanie „narodowych starożytności”, czego najdobitniejszym świadectwem wydaje się twórczość Seweryna Goszczyńskiego²⁶.

Drugim czynnikiem wpływającym na kształtowanie się nowego spojrzenia na sztukę były salony oraz krytyka z nimi związana. Diderot²⁷ jest protagonistą tych niezliczonych historyków sztuki, literatów i „zawodowych” krytyków następnego stulecia, wśród których przewijają się takie nazwiska, jak Beaudelaire, Toré Burger, Huysmans

²³ K. Twardowski, *Łódź młodzi z nawałności do brzegu płynąca*, Kraków 1618, k. A 3 r.

²⁴ J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Warszawa 1974, zwł. rozdział III, 3. *Amatorzy*, s. 200n. i IV, 2. *Lordowie i rysownicy*, s. 218n.

²⁵ H. Walpole, *Zamczysko w Otranto*, przekł. M. Przymanowska, Warszawa 1964. O neogotyku syntetyczne informacje i bibliografię podaje we wstępie: T.S. Jaroszewski, *O siedzibach neogotyckich w Polsce*, Warszawa 1981.

²⁶ M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 22n.

²⁷ D. Funt, *Diderot and the Aesthetic of the Enlightenment*, Genève 1968.

i wielu, wielu innych. Nie bez znaczenia było także i to, że właśnie na wiek XVIII przypadają narodziny historii sztuki i estetyki jako specjalnych kierunków badawczych, a wreszcie jako odrębnych dyscyplin. To wszystko sprawia, że wiek XIX jawi nam się – widząc rzecz z pozycji relacji między literaturą a sztuką – jako epoka całkowicie nowa, wypracowująca swój własny model utworów literackich, które inspirowały się architekturą i sztuką.

Można więc zaprojektować pewną systematykę zjawiska: przypadki, w których konkretne dzieło sztuki pobudza wyobraźnię artysty, utwory, w których jakąś rolę odgrywają dzieła sztuki zmyślane, fikcje literackie i wreszcie te, w których dokonuje się pewna synteza rzeczywistości. Postaram się przykładowo przedstawić różnice owych proponowanych zakresów.

Jeśli idzie o konkretne dzieła sztuki, które inspirowały twórców literatury, to – oprócz wymienionego już Byrona – można przywołać ogromną liczbę przykładów, zwłaszcza z doby romantyzmu. Posłużę się tu może najbardziej „klasycznym” – *Dzwonnikiem z Nôtre Dame* Victora Hugo (Hélas!)²⁸. Sam bohater jest w pewnym sensie ucieleśnieniem owych potworów-chimer, które obsiadły wyższe kondygnacje wież paryskiej katedry. Tak więc tłem opowieści staje się budowla gotycka, ale raczej w swych wyodrębnionych perspektywach (z jednej strony strzelistość wnętrza, z drugiej tajemne zakamarki), jako też w swym wystroju rzeźbiarskim. A pamiętać należy, że powieść Hugo zbiega się czasowo ze wzmożonym zainteresowaniem, wręcz odrodzeniem architektury średniowiecznej, zwłaszcza gotyckiej, czego świadectwem była działalność Viollet-le-Duca²⁹.

Przez chwilę tylko chciałbym się zatrzymać przy inspiracjach sztuką, jakie obserwować możemy w twórczości Norwida, a przecież był to równocześnie malarz, czy w każdym razie rysownik-ilustrator³⁰.

²⁸ [„Victor Hugo, hélas!” – „Niestety, Victor Hugo” – to słynna odpowiedź André Gide’a na pytanie, kto jest największym francuskim poetą; przyp. red.].

²⁹ O wpływie doktryny Viollet-le-Duca na Polskę zob. J. Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975, zwł. rozdziały 3–4. Wprawdzie powieść o dzwonniku z Nôtre Dame powstała między 1827–1843, Viollet-le-Duc przeprowadzał zaś restaurację budowli w latach 1850–1870, ale działał w Paryżu już wcześniej, m.in. od 1840 r., prowadząc restaurację Sainte Chapelle.

³⁰ B. Zrębowicz, *Twórczość plastyczna Cypriana Norwida*, „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 51 i 52; J. Sienkiewicz, *Norwid malarz*, w: *Pamięci Cypriana Norwida*. Muzeum Narodo-

W swej poezji podziwiał albo słynne dzieła (*Il Pensieroso* Michała Anioła, norymberskie sakramentarium Adama Kraffta), albo podejmował rozważania teoretyczne. Dla pierwszego rodzaju ogromnie znamienne jest ukazanie celi św. Stanisława Kostki przy rzymskim kościele S. Andrea al Quirinale. W celi tej (zresztą nieautentycznej) znajduje się rzeźba Pierre Legrosa II ukazująca umierającego młodzieńca na wezglowiu, a w tle obraz Tomasso Minardiego z 1825 przedstawiający przyjęcie duszy św. Stanisława w niebie przez Matkę Bożą w asyście świętych niewiast³¹. Otóż w minionym i na początku obecnego stulecia rzeźbę Legrosa traktowano raczej z niesmakiem (barokowy „naturalizm”) i jeśli wzmiankowano, to półgębkiem. Obecnie oddaje się sprawiedliwość owej berniniowskiej kompozycji (analogie z *Zachwyceniem św. Teresy*), natomiast przemilcza ckliwie akademicki obraz Minardiego³². Tymczasem właśnie owa ckliwość wzruszyła naszego poetę:

Jeszcze na ram złoceniu róża jedna świeci:
Niby, że po obrazu stoczywszy się płótnie,
Upaść ma, jak ostatni dźwięk, gdy składasz lutnię.
I nie zleciała dotąd na ziemię – i leci...
(*W komnacie, gdzie Stanisław święty... 1857*)

U Norwida znajduje się za to sporo tekstów albo wręcz teoretycznych, albo programowych. Otóż mam takie świętokradcze przekonanie, że owa teoria poety opiera się na sformułowaniach... hm, nieco pustosłownych i dających się interpretować zgodnie z duchem czasu. Każdego. Komuniści go nie lubili, ale raz po raz sięgano do tego dwuwersza z *Promethidiona*:

I tak ja widzę przyszlą w Polsce sztukę,
Jako chorągiew na prac ludzkich wieży...

we w Warszawie w 125. rocznicę urodzin artysty, Kielce 1946; K. Wyka, *Cyprian Norwid, poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948.

³¹ T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Monumenta Polonorum. Nagrobki, epitafia i płyty w kościołach Rzymu* (w druku) [książka ukazała się pt. *Polskie pomniki w świątyniach Rzymu*, Warszawa 1994; przyp. red.].

³² Przykład pierwszego stosunku do „celi św. Stanisława”: I. Polkowski, *Groby i pamiątki polskie w Rzymie*, Drezno 1870, s. 37; przykład drugiego: W. Zahorski, *Polak we Włoszech*, Rzym 1975, s. 111n.

A przecież geniusz Norwida wypowiadał się nie w tych deklaracyjnych i patetycznych sformułowaniach, ale w owej cienkiej ironii, która pozwalała na genialną historiozofię skrótu, błysku olśnienia:

Gdy ludy – których ani się użalisz
W epok otchłani
Nikną – jak sługa, co podawa talérz
Wielmożnej Pani.
(*Idącej kupić talerz pani M.*)³³

Zdumiewające są zresztą reakcje na dzieła sztuki, na twórczość poszczególnych artystów pisarzy, a już szczególnie wówczas, gdy sami uprawiali malarstwo czy rzeźbę. Mazowiecki „Złotniczenko” – Teofil Lenartowicz – w swych rozlicznych utworach odwoływał się do miejsc, szczególnie w kontekście wydarzeń historycznych, gdy jednak wyjeżdżał z Fontainebleau, to ani wspomniał o pałacu, który poza wspaniałą formą ma jeszcze głębokie zakorzenienie w dziejach Francji; tu jednak jest usprawiedliwiony: wyjazd był tylko pretekstem pisania o sobie, co jest od dawna prawem, jeśli nie obowiązkiem, poetów. Gorzej, że dwa wiersze poświęcone obrazom dotyczą dzieł, które chyba nie były i nie są arcydziełami. Zresztą w pierwszym przypadku (*Nad morzem. Na widok obrazu w Galerii Luksemburskiej*) nie wiemy, o jakie malowidło chodzi: mógł to być zarówno XVII-wieczny Holender, Anglik z przełomu XVIII i XIX wieku, jak też współczesny poecie Francuz. W drugim zachwyty pisarza wzbudził obraz Sohna *Donna Diana*, trzeba zaś stwierdzić, że Karl Sohn egzystuje w historii sztuki już niemal wyłącznie dzięki słownikowi Thiemego-Beckera³⁴.

Zygmunt Krasiński, człowiek wszechstronnie wykształcony i „obyty w świecie”, uważał za największego artystę swej epoki nie Delacroix, ani Friedricha, ale Ary Scheffera³⁵, co jest o tyle usprawiedliwione, że

³³ C.K. Norwid, *Wiersze*, oprac. J.W. Gomułicki, Warszawa 1966, t. I, poz. 297, t. II, s. 894 – wydawca wyjaśnia, że „Pani M.” to żona malarza Tytusa Maleszewskiego i dodaje trafny komentarz: „Żartobliwy ucinek poetycki, w którym trywialny rekwizyt gospodarstwa domowego posłużył Norwidowi do lapidarnego konceptu historiozoficznego, ukazującego w błyskawicznym skrócie paradoks przemijania i ocalania”.

³⁴ T. Lenartowicz, *Poezje (wybór)*, oprac. J. Nowakowski, Warszawa 1968, s. 240, 216 i 810. Aluzja do słownika artystów dotyczy najpopularniejszego jak dotąd: U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig 1908–1950 (27 tomów).

³⁵ Ł. Kondratowicz, „Zygmunt Krasiński i sztuki plastyczne”, mpis pracy magisterskiej KUL 1982.

tego malarza krytycy wyносили wówczas pod niebiosa i tylko Beaudelaire odważył się napisać: „Zauważono niewątpliwie nieco późno, że Ary Scheffer nie urodził się malarzem”³⁶.

W literaturze, poczynając od epoki *voyage pittoresque* i od „powieści gotyckiej”, coraz więcej, zwłaszcza w 2 połowie XIX wieku, pojawia się imaginacyjnych dzieł sztuki. I nie sam fakt jest ważny, ale to, że niejednokrotnie można powiązać pewne wizje pisarzy z wizjami malarzy. Flaubert uważał się za doskonałego znawcę antyku (a czemu by nie; Poussin – dwieście lat wcześniej – też się uważał za znawcę archeologii, co nie przeszkodziło mu być wielkim malarzem, jak Flaubertowi – wielkim pisarzem), choć wizjonerska scenografia *Salambo* ma tyle wspólnego z Kartaginą, co obraz Delacroix z „dworem” Sardanapala, ale właśnie pomiędzy tymi dwoma dziełami zachodzi dziwna zbieżność nie bezpośredniego związku faktograficznego, lecz owej XIX-wiecznej fascynacji przepychem, krwią i pożądaniem (Maurycy Barrés o Delacroix: „O krwi, o rozkoszy, o śmierci”)³⁷.

Niestety, w miarę upływu czasu rośla świadomość historyczna, doskonalono scenografię i atrybuty, nie wzrastała jednak przez to siła bijąca od twórczości Delacroix i Flauberta.

Można obserwować zjawisko interesujące dla metody postępowania twórcy w odniesieniu do dzieła architektury i sztuki: pomiędzy opisywany autentyk i zmyślony zabytek wciska się kategoria dzieła syntetycznego, czegoś, co służy egzemplifikacji gatunku i właściwości. Mistrzem w tym względzie, piszącym „wedle nieba i obyczaju polskiego”, był Adam Mickiewicz, który tak „widział i opisywał” Litwę swej młodości, że stworzył wizję pewnych budowli, których zidentyfikować nie sposób, a jednocześnie nie sposób zaprzeczyć, że takie właśnie stały w jego ojczyźnie młodości. Zaczyna się od dworu Sędziego i jest to pierwszy „dwór polski” z kolumnowym gankiem, tak typowy dla literatury, sztuki i ilustracji z epoki neosarmatyzmu polskiego i aktualny jeszcze w dobie tzw. stylu dworkowego po I wojnie światowej³⁸. Zamek Horeszków

³⁶ Cyt. za: M. Poprzeczka, *Akademizm*, Warszawa 1977, s. 92.

³⁷ M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przekł. K. Żaboklicki, Warszawa 1974, s. 142 i 156.

³⁸ J. Wiercińska, *O „dworkowej” ilustracji z XIX wieku*, w: *Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej*, Warszawa 1976, s. 173–181; A.M. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Tradycja i praktyka*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 121n.

można zestawić z ruinami zachowanymi na Litwie i Białorusi: zamek to bowiem równinny, położony wśród łąk (bo gdzież w Litwie gór szukać, chyba że Ponarskie, tylko – cóż to za góry?). Ale więcej: opis sieni wskazuje, że chodzi o budowlę średniowieczną (to Hrabia twierdził, że „gotyckiej był architektury”), którą przestrojono w dobie sarmatyzmu, zaopatrując w niezbędny aparat heraldyczny. I wreszcie opis karczny, który stał się zarazem syntezą dworu, synagogi i zajazdu³⁹.

Ale owo twórcze zmyślenie nie ogranicza się bynajmniej do architektury: literatura XIX i XX wieku pełna jest także zmyślonych obrazów i rzeźb, a korowodowi owych imaginacyjnych dzieł przewodzi *Portrait Doriana Graya* Wilde’a i nieistniejące obrazy z twórczości Virginii Woolf⁴⁰. O ile jednak w *Pokoju Jakuba* i w *Do latarni morskiej* chodzi o rejestrację procesu twórczego („With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision” – to zakończenie *Do latarni morskiej*), o tyle w *Pani Dalloway* dziełem sztuki staje się w pewnym sensie urządzone przez bohaterkę party.

Virginie Woolf można by więc nazwać prekursorką happeningu. Ale w powieści tej rolę szczególną odgrywa pewien element wystroju salonu i temu szczegółowi uwagę poświęcił właśnie Juszczak: żółta zasłona w rajskie ptaki. Nie wdając się w ową rolę kotary, trzeba podkreślić, że nawet te cztery określenia (trzy rzeczowniki i przymiotnik, można by tu dodać piąte: że była z perkalu) pozwalają rozpoznać styl: przecież tego rodzaju wytwory łączą się z Williamem Morrisem i proponowanymi przez niego artystycznymi manufakturami⁴¹.

Notując tu rozmaite formy egzystencji dzieła sztuki w dziele literackim pomijam i całkowicie eliminuję zarówno wszelkie biografie artystów, jak i wszelkie dzieła o życiu twórcy (najczęściej fikcji literackiej). W pierwszej kategorii mamy do czynienia z mniej lub bardziej poprawnymi opracowaniami naukowymi, zbyt uczciwymi, by wnikać w „zakamarki duszy” danego artysty. Wówczas nie są to po prostu żadne dzieła literackie, puszczając wodze fantazji przeobrażają się w *vie romansé*, który to gatunek też rzadko owocował arcydziełami, o wiele

³⁹ T. Chrzanowski, *Karczmy i zajazdy polskie*, Warszawa 1958, s. 16n.

⁴⁰ W. Juszczak, *Zasłona w rajskie ptaki albo O granicach „okresu powieści”*, Warszawa 1981.

⁴¹ G.H. Crow, *William Morris. Designer*, London 1934.

częściej „kamieniami i cierpieniami” i nawet gdy błyskotliwy Gałczyński podjął temat Stwosza i jego krakowskiego ołtarza, niewiele z tego wynikało korzyści artystycznych.

Natomiast również, poza całkowicie wyjątkowymi przypadkami, utwory o fikcyjnych artystach wyrastają (jak to się właśnie dzieje w przypadku Virginii Woolf) ponad przeciętność i dlatego cały ten dział pozostawiam opiece uczonych, których interesuje w tym zakresie co innego: stylistyka, psychologia czy socjologia⁴².

Warto jeszcze spojrzeć na wcale liczną grupę artystów-pisarzy, a zatem ludzi uprawiających dwie gałęzie twórczości, z których jedna zazwyczaj przeważa nad drugą. Wówczas gdy przeważa praca literacka, ta druga przybiera formę „pomocy naukowej”. Ruskin czy Kraszewski dopomagali pamięci szkicując, a więc jak gdyby robiąc notaty z podróży⁴³. A więc postępowali tak, jak niżej podpisany, gdy w minionych latach, wędrując po tropach ojczystych starożytności, fotografował je, dopomagając w ten sposób pamięci. Jeśli zaś idzie o Kraszewskiego, to warto zwrócić uwagę, że cymelium edytorskie, jakim są jego *Wspomnienia Polesia, Wołynia i Litwy* zostało uszlachetnione dzięki pracy doskonałych rytowników francuskich, którzy rysunki pisarza przenosili na klocki drzeworytów sztorcowych.

Są jednak przypadki, w których pisarz-artysta stawał się autoilustratorem, czego dobrymi przykładami są prace zarówno Alfreda Kubina – Austriaka urodzonego w Litomierzycach⁴⁴ – jak i Brunona Schulza⁴⁵. I nawet trudno powiedzieć, która część twórczości górowała nad drugą, u Kubina być może malarstwo, u Schulza z całą pewnością piślarstwo. Ważniejsze jest to, że obaj stworzyli adekwatną ilustrację plastyczną swego dzieła, co raz na zawsze wyeliminowało ilustratorstwo zawodowe, czasem technicznie wirtuozowskie, zawsze – interpretujące dzieło sztuki „po swojemu”. Przykładem tego może być zarówno rozległa twórczość Gustawa Doré, który z równą niefrasobliwością ilustrował *Pismo Święte* i Dantego, jak i groteskowo-karykaturalne dziełko

⁴² Dowcipnym przykładem socjo-psychologicznego sięgnięcia po świadectwo tego typu literatury jest szkic: J. Woźniakowski, *Czy artyście wolno się żenić?*, Warszawa 1978.

⁴³ F.G. Townsend, *Ruskin and the Landscape Feeling*, „Urbana” III, 1951; J. Woźniakowski, *Czy artyście...*, s. 110–133.

⁴⁴ P. Raabe, *Alfred Kubin Leben, Werk, Wirkung*, Hamburg 1957.

⁴⁵ *Bruno Schulz 1892–1942 In Memoriam*, red. M. Kitowska, Lublin 1992.

J. Bry st. *Histoire pittoresque, dramatique et caricatural de la Sainte Russie* (Paryż 1854)⁴⁶.

Twórcą, który w sposób chyba najdoskonalszy powiązał pisarstwo z plastyką, był z pewnością William Blake, ów nieustannie na nowo odkrywany, nieustannie na nowo fascynujący William Blake⁴⁷. Ja osobiście nie przepadam za owymi zawijasowymi kompozycjami, ale wyjątkowości właśnie nie mogę tej sztuce odmówić. I zarazem jest ona – u schyłku gatunku – próbą odrodzenia emblematycznej jedności sztuk. Oczywiście można wyliczyć cały jeszcze zastęp pisarzy-malarzy (czy na odwrót) i zaliczyć tu wypadnie zarówno Beardsleya, jak też Čiurlonisa⁴⁸.

Możemy także, i to poczynając od Michała Anioła, obserwować uprawianie literatury przez malarzy. Wypada tu wspomnieć Gabriela Dante Rosettiego, wodza prerafaelitów, którzy zdają się przeżywać w naszych czasach swoisty renesans⁴⁹. Jednakże dwutorowa twórczość włoskiego z pochodzenia, a angielskiego z wyboru artysty nie dała literaturze drugiego Dantego, ani malarstwu nowego archanioła. Rosetti był niezłym malarzem i niezłym poetą, ale to – nawet jeśli uprawia się dwa ogrody naraz – nie daje szansy uzyskania wysokiego miejsca na Parnasie. Na naszym gruncie pisarzem-malarzem był Stanisław Wyspiański i zaskakujące jest dawno już dostrzeżone inspirowanie się pisarza twórczością innego malarza – Jacka Malczewskiego – oraz ograniczony do projektów scenograficznych i kreacji aktorskich zasób literackich wątków jego malarstwa⁵⁰. Na szczęście – niezależnie od wza-

⁴⁶ K. Farner, *Gustave Doré der industrialisierte Romantiker*, Dresden 1963.

⁴⁷ D. Bindmann, *William Blake. His Art and Times*, Yale–Ontario 1982; angielskiemu artyście-poezie poświęcili też interesujące spostrzeżenia: C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Paryż 1980 i W. Juszcak, „Laokoon” Blake’a, w: idem, *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979, s. 84n.

⁴⁸ E. Kuryluk, *Salome albo o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*, Kraków 1976. W przypadku tego genialnego rysownika jego pisarstwo wydaje się dość – powiedzmy – skromne, o czym zaświadcza dołączony do powyższej książki tekst *Pod wzgórzem* w przekładzie M. Słomczyńskiego. W. Juszcak, *O symbolizmie – o ekspresji – o przestrzeni* (W związku z twórczością M.K. Čiurlonisa), w: idem, *Fakty i wyobrażenia...*, s. 163–171.

⁴⁹ A. Konopacki, *Prerafaelici (W kręgu sztuki)*, Warszawa–Berlin 1989; M. Niemojewska, *Zapisy zmierzchu*, Warszawa 1976.

⁵⁰ K. Wyka, *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971, s. 51n. i w kilku innych miejscach.

jemnych wpływów obu uprawianych przez niego rodzajów twórczości – był nasz „krakowski Wieszczyk” artystą doskonałym⁵¹.

Powrócić jednak wypadnie do tego, co wydaje się esencją we „wzajemnym oświeclaniu się sztuk”⁵². Zjawisko sygnalizowane powyżej w swych początkach rozkwita w dobie symbolizmu i nieustannie już towarzyszy literaturze. Wiąże się to z dalszym rozkwitem krytyki artystycznej uprawianej przez pisarzy, a najlepszym tego przykładem jest Joris-Karl Huysmans, który z niezwykłym wyczuciem potrafił opisać katedrę w Chartres (*La cathedrale*), ołtarz Isenheimski Mathisa Nithardta, zwanego Grünewald (*Trois Primitifs*), jako też obraz *Salome* Gustave Moreau (w *À rebours* – tej swoistej biblii dekadentyzmu)⁵³. Można z kolei wskazać na twórczość malarzy, która szczególnie mocno zainspirowała twórców. Nie tylko w Niemczech, ale i w Polsce taką rolę odegrał Arnold Böcklin, a w szczególności jego *Wyspa umarłych*, która stała się motywem wierszy Kazimierza Przerwy Tetmajera i kilku innych poetów⁵⁴. A także na wątki, które zrobiły szczególną karierę. Takim był wątek kobiety fatalnej, przybierającej najczęściej postać Salome, czasem Judyty, a czasem Salambo lub innych bohaterów, których pierwowzory wędrują poprzez dzieła malarskie, ryciny i rysunki⁵⁵.

Chciałbym się zatrzymać na dwóch przykładach literackiej „obróbki” wątków plastycznych w moim przekonaniu szczególnie oryginalnych. Alejo Carpenter opisał w *Królestwie z tego świata* słynną rzeźbę Canovy, nieco skandalizującą, ponieważ utrwalającą *striptease* Pauliny Borghese do roli Venus; ów erotyzm białego, carraryjskiego aktu pisarz wzmocnił erotyczno-mistycznym misterium Murzyna-masażysty – Solimana. W *Eksploracji w katedrze* motywem pojawiającym się już w tytule jest obraz ukazujący „zatrzymany” wybuch w fantastycznej architek-

⁵¹ Pomimo obszernej nowej literatury nie straciło na znaczeniu studium: T. Makowiecki, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1935 (II wyd. 1969).

⁵² A. Kowalczykowa, *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 177–190.

⁵³ *Joris-Karl Huysmans o sztuce*, oprac. E. Grabska, przekł. H. Ostrowska-Grabska, Wrocław–Kraków–Warszawa 1969. Zob. też uwagi Praza, w: *Zmysły, śmierć i diabeł...*, s. 269n.

⁵⁴ A. Nowakowski, *Arnold Böcklin w poglądach i poezji Młodej Polski*, mpis pracy doktorskiej, Biblioteka Jagiellońska, Kraków [por. publikację: A. Nowakowski, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994; przyp. red.].

⁵⁵ E. Wójcik, *Typ i ikonografia Salome w sztuce końca XIX wieku*, mpis pracy magisterskiej, KUL 1992.

turze. Carpenter nie nazywa po imieniu autora, ale wiadomo, o kogo tu chodzi: o obraz długo przypisywany malarzowi Monsú Desiderio, w rzeczywistości francuskemu „małemu mistrzowi” z początku XVII wieku: Didier Barrá, który z drugim rodakiem – François de Nome – specjalizował się w nocnych wizjach architektoniczno-katastroficznymi⁵⁶. Ale jeszcze ponadto kubański pisarz posługuje się w tejże powieści ni to mottami, ni to tytułami niektórych rozdziałów, które są po prostu tytułami słynnych, fantastyczno-sadystycznych rycin *Caprichos* Goi⁵⁷, a więc bezpośrednio odwołuje się do plastycznych toposów.

Chyba dotychczas niedostatecznie docenionym pisarzem, dla którego sztuka była w ciągu długich lat jego życia stałą podnietą, jest Jarosław Iwaszkiewicz. Zwłaszcza w zbiorze wierszy z 1938 roku – *Inne życie* – dał on wiele interpretacji dzieł malarskich, przy czym nie była to tylko interpretacja wątków treściowych, ale ponadto próba oddania właściwości czysto malarskich, zwłaszcza kolorystyki. Tak więc oglądając fresk z Sądem Ostatecznym Luki Signorellego w katedrze w Orvieto, dostrzega on jego monochromatyczny patos – „Wstaniemy żywym ciałem z odwiecznej zgorzeli”. Quintin Matsys fascynuje poetę nie tylko ekspresją cierpienia „młodzieńczego Chrystusa”, ale także ową emalierską błyskotliwością kolorystyki, tak charakterystyczną dla niderlandzkich malarzy – „Fiolet mgieł polskich i florenckich wzgórz / Układa w fałdy flamandzkie i frędzle / Zielone wbija w oczy jak ustawy Prawdy...”. I wreszcie słynny pejzaż z Ikarem Piotra Bruegela: finezyjne oddanie obojętności urodzajnego krajobrazu wobec czyjejś tragedii, która zaznaczona jest w poincie: „I w morzu tylko, niby wielka ryba, Pływak umarły. Patrz, to Ikar, Ikar!”⁵⁸.

Wcześniej Iwaszkiewicz dał jeszcze bardzo interesujący przykład opracowania *conchetto* w czterech wariantach. Oto słynna *Ekstaza św. Teresy* Gianlorenza Berniniego, w której anioł przekłhuwa serce świętej strzałą bolesnej rozkoszy, kojarzy się z owym rzymskim upałem, który obezwładnia ludzi w godzinach sjęsty i cztery czterowersze poety uka-

⁵⁶ F. Sluys, *Didier Barré et François de Nome dit Monsú Desiderio*, Paris 1961.

⁵⁷ A. Malraux, *Saturn. Essai sur Goya*, Paris 1950.

⁵⁸ J. Iwaszkiewicz, *Dzieła. Wiersze*, Warszawa 1958, s. 333–338. Charakterystyczne, że „przedwojenny” wątek malarski powrócił w powojennym opowiadaniu *Ikar*, w którym autor znajduje analogię do obrazu Bruegela w scenie dostrzeżonej w latach okupacji, gdy gestapo zaaresztowało i wepchnęło do „budy” młodego człowieka, czego nikt nie dostrzegł na gwarnej, śpieszącej się warszawskiej ulicy.

zują cztery możliwości lapidarnego, poetyckiego ujęcia tego pomysłu, inspirowanego znakomitym dziełem rzeźbiarskim⁵⁹.

Na zakończenie powróćmy do tego, co już sygnalizowałem przy okazji *Salambo* Flauberta: wpływu pewnego typu malarstwa na twórczość pisarza, inspiracja rzecz można totalna. Oczywiście przy takiej analizie zawodzą najsprawniejsze narzędzia i sekcja odbywa się na zasadzie intuicji, co mogłoby wyglądać jak *Lekcja doktora Tulpa* z tym, że chirurg miałby zawiązane oczy, niczym alegoria sprawiedliwości. Kapitalnym tego przykładem jest twórczość Słowackiego, a zwłaszcza jego barwne wizje z *Króla Ducha*, które zachęcały krytyków do zestawiania go z całą plejadą malarzy: Veronesem, Rafaellem, Rembrandtem, Delacroix, Vernetem (którego poeta nie lubił), Gericaultem, a nawet... Turnerem⁶⁰.

O wiele jednak łatwiej dosłuchać się w muzyce owej malarskiej zasady dywizjonizmu, która stała się kanonem impresjonistów, niż wytropić takowe zjawisko w relacji malarstwo–literatura. Bo co innego, gdy ma się do czynienia z literackim symbolizmem, a co innego, gdy przychodzi zestawić opis z malarstwem o czysto pikturalnych właściwościach.

Przykładem może tu być wnikliwe studium Łapińskiego o poezji Przybosia i jego fascynacji malarstwem Cézanne'a⁶¹. Zgadzam się z autorem, jednak małe „ale”: Przyboś, ten poeta obrazowania, miał rozległą znajomość malarstwa i świetnie je rozumiał (słynna polemika z prof. Tadeuszem Dobrowolskim u progu socrealizmu). Mnie się zdaje, że w tych wierszach słysząc i widząc rozmaite dzieła malarskie. Potrafił zachwycać się, z ogromnym wyczuciem gotyku, katedrą Nôtre Dame w Paryżu, ale fascynowała go tam także wieża Eiffla:

Kurz ziemi poruszony przez tłok maszyn i rąk przyspieszonych
tupot:
to rude niebo na świetlistych krawędziach kamienic
toczy się wzdłuż i w głąb

⁵⁹ Ibidem, s. 157.

⁶⁰ Poglądy te referują: W. Juszcak, *Lekcja pejzażu według „Króla Ducha”*, w: *Ikonografia romantyczna*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977, s. 300–322 oraz A. Kowalczykowa, *O wzajemnym oświecleniu się...* Warto zaznaczyć, że właśnie Juszcak w tym szkicu proponował postrzeganie wizji Słowackiego poprzez malarstwo Turnera, do której to propozycji Kowalczykowa odniosła się sceptycznie.

⁶¹ Z. Łapiński, *Ja piszę, ty malujesz*, w: *Pogranicza i korespondencje...*, s. 205–211.

Błysk niesie wieżę z żelaza i próżni, jak pokratkowany bagnet
nad miasto

(Eiffel)

Ja w tym fragmencie, ani zresztą w całości, nie dostrzegam Cézanne'a, ale futurystyczną zasadę trzech „M” (miasto, masa, maszyna) oraz doświadczenia kubistyczne i konstruktywistyczne.

Dość zbliżone w rodowodzie swych inspiracji są veduty Józefa Czechowicza z jego cyklu o Lublinie – *Stare kamienie*:

Lublin nad łąką przysiadł
Sam był
I cisza

Dokoła
Pagórków koła
Dymiąca czarnoziemu połąć
(Lublin z dala)

Odzywa się tu jakby „poetyka” formistów, gdy z kolei do doświadczeń kolorystów można odnieść opis fresków w kościele św. Trójcy na zamku, gdzie reflektor księżycowego blasku („W ciemnym wnętrzu jest smugą białawego szkliwa, Nie wiadomo jak taka barwa się nazywa”) ukazuje poecie bizantyńskie malowidła: „ciemnolicego Chrystusa” i „archanioła pancerzem jasnego” – „jakby noc palcem srebrnym wodziła niebieska po gotyckich łuków smukłości, po freskach”.

I już ostatni przykład: smakowita książeczka Italo Calvino, zawierająca portrety niewidzialnych miast, przynosi między innymi taki obraz:

(...) czasem różne miasta następują po sobie w tym samym miejscu i pod tą samą nazwą, rodzą się i umierają, nie znając się wzajemnie, pozbawione punktów styecznych. Czasem nie zmieniają się imiona mieszkańców, akcent ich mowy, a nawet rysy ich twarzy; lecz odeszli bez słowa bogowie, którzy mieszkają pod nazwami i ponad miejscami, a zamiast nich zagnieźdździł się tam bogowie obcy⁶².

To konkluzja wielu poprzednich obrazów napisanych przez świetnego włoskiego pisarza, ale zarówno w nich, jak też w owej konkluzji mieści się wzorzec: metafizyczny surrealizm Giorgio de Chirico⁶³.

⁶² Italo Calvino, *Niewidzialne miasta*, przekł. A. Preisberg, Warszawa 1975, s. 25.

⁶³ K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985 (wyd. III), s. 57–65.

Jako historyk sztuki czytam takie teksty (i widzę je) z ogromnym wzruszeniem. Niestety, narzędzia mojego warsztatu nie nadają się do naprawiania zepsutych mechanizmów krytyki, a skalpele niezbędne do sekcji dawno zardzewiały na obrazie amsterdamskiego mistrza. Ja jestem w stanie tylko zademonstrować ową martwą naturę bezsilności, *vanitas* naszych sąsiedzkich dyscyplin.